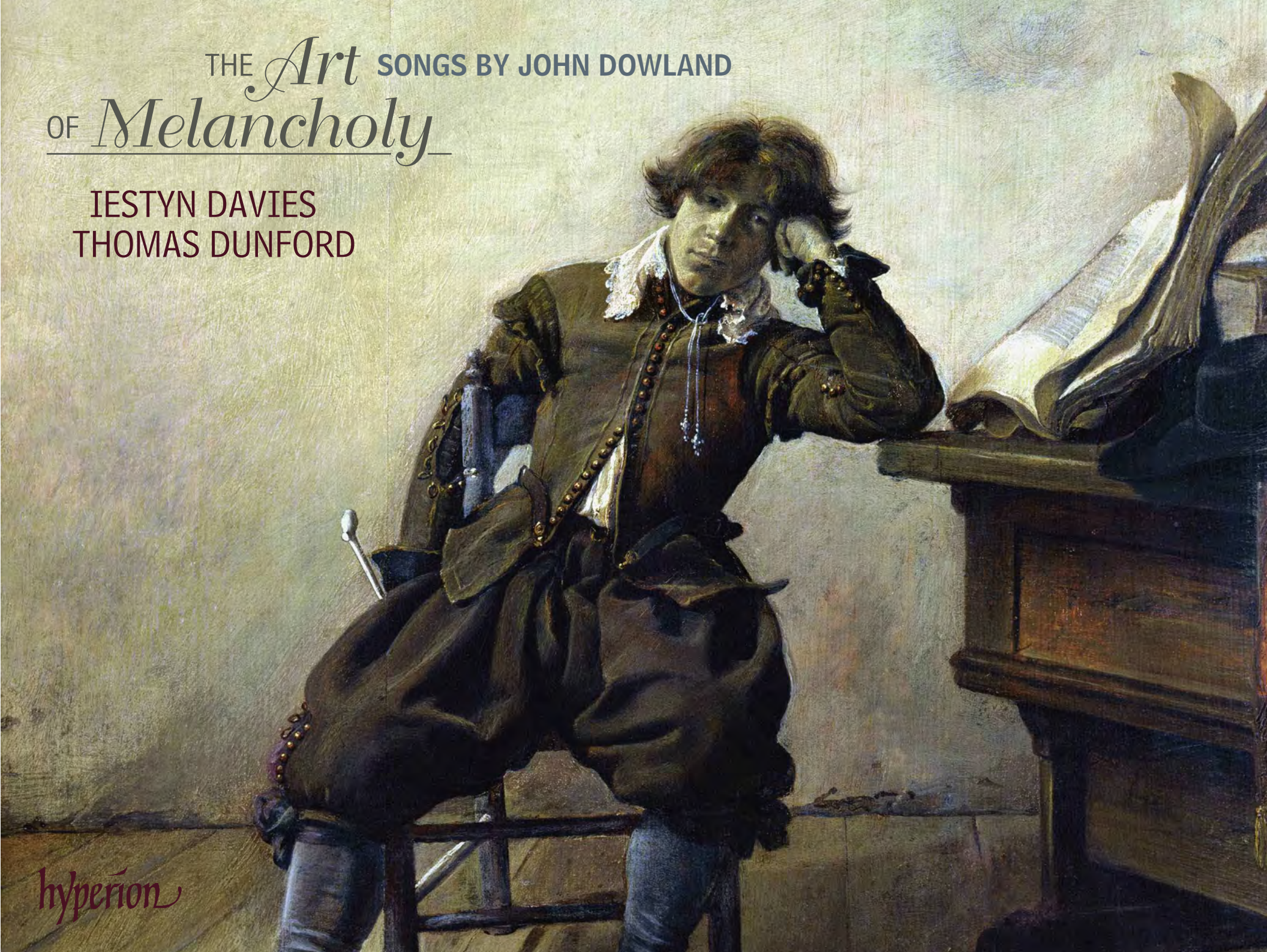
THE *Art* OF *Melancholy*

SONGS BY JOHN DOWLAND

IESTYN DAVIES
THOMAS DUNFORD



hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 7*

FRANÇAIS ☞ *page 14*

DEUTSCH ☞ *Seite 18*

JOHN DOWLAND

(1563–1626)

The Art of Melancholy

1	**Sorrow, stay, lend true repentant tears**	[3'08]
2	**Come again, sweet love doth now invite**	[4'16]
3	**Go, crystal tears**	[3'19]
4	**Mrs Winter's Jump** *lute solo*	[0'48]
5	**I saw my lady weep**	[5'43]
6	**Flow, my tears, fall from your springs**	[4'45]
7	**Can she excuse my wrongs?**	[2'23]
8	**Behold a wonder here**	[3'04]
9	**Semper Dowland semper dolens** *lute solo*	[7'02]
10	**In darkness let me dwell**	[3'52]
11	**Time stands still**	[4'05]
12	**All ye whom Love or Fortune hath betrayed**	[4'29]
13	**Say, Love, if ever thou didst find**	[2'01]
14	**Lachrimae** *lute solo*	[5'37]
15	**Come away, come sweet love**	[2'05]
16	**Shall I strive with words to move?**	[2'01]
17	**Burst forth, my tears**	[4'54]
18	**Fortune my foe** *lute solo*	[2'47]
19	**Come, heavy Sleep**	[3'55]
20	**Now, oh now I needs must part** *with The Frog Galliard*	[6'19]

IESTYN DAVIES countertenor

THOMAS DUNFORD lute

AS A COMPOSER, John Dowland was a supreme melodist and a master of arresting counterpoint. As a contemporary of William Shakespeare and John Donne, a 'Jacobethan' (that is, overlapping the Elizabethan and Jacobean periods), he was also touched in one way or another by the characteristic temperament of the age, Melancholia. Indeed, it is tempting to visualize him as a typical turn-of-the-seventeenth-century melancholic: arms folded across his bosom, black hat pulled down over his eyes (as standard depictions of the type had it). Here was a man who was content to use a motto punning ruefully on his own name as the title of one of his longest, most impressive Pavans: *Semper Dowland semper dolens* 9 ('Dowland the ever-doleful'); a man who styled himself 'John of the Tears', *Jo:dolandi de Lachrimae*, in the autograph-book of a German friend; a man whose surviving papers suggest that he was a touchy fellow, not greatly at ease with the world, sensitive to criticism and prone to suspicions that he was being misconstrued. Added to which, like that self-proclaimed melancholic Hamlet Prince of Denmark (whose tragedy was first printed in the year Dowland published the third of his *Books of Songs*), he could claim that he 'lacked advancement', for he had made several attempts to gain a position at Queen Elizabeth's court, all of them unsuccessful. This may have rankled. The words of an old popular song fitted aspects of his life only too well: 'Fortune my foe, why dost thou frown on me?' It is not surprising then that he made an arrangement of *Fortune my foe* 18 for his own instrument, the lute.

Yet it would be unwise to generalize these things into a gloomy diagnosis of Dowland's career as a whole. The phrase *Jo:dolandi de Lachrimae* could simply be an allusion to his having composed a hugely celebrated Pavan called *Lachrimae* 14 which he then made into an almost equally celebrated song, *Flow, my tears, fall from your springs* 6; and it would have needed no more than a casual hearing of some of the seven consort-Pavans that he was developing out of *Lachrimae* for some wag of the time to quip that Master Dowland was 'semper dolens'. (The pun works best if you remember that his name was probably pronounced 'Doe-land'.) But that 'semper' really doesn't hold up if one takes a broader view of his professional work. After all, he was a pretty successful court musician and famous with it. Queen Elizabeth's apparent rejection didn't hinder his moving in intelligent aristocratic circles in London or being received hospitably by a couple of sophisticated German princes, then employed by the King of Denmark, and hired eventually by Elizabeth's successor, James. And these positions would have involved him in the composing and playing of instrumental music both grave and gay.

In the collection of consort dances Dowland published in 1604, those seven earnest Pavans are complemented by eleven Galliards and Almands that are far more upbeat; and it's much the same with his works for solo lute. Though these are often dark or meditative or both, they also have their bursts of energy and flashes of colour. *Mrs Winter's Jump* 4 is a case in point. Dowland's vocal compositions come in all shades too, not only sombre ones. For instance, his song-books include pieces designed originally for court rituals and theatricals which in the main are mellow or placid or downright frisky. (That gallant and witty complement to the Virgin Queen, *Say, Love, if ever thou didst find* 13, is one such.) And some of his free-standing love-songs are equally euphoric, among them the eager aubade *Come away, come sweet love* 15. No black hat in evidence there.

So can one work out from the music whether Dowland was a true melancholic who could occasionally muster a smile or a man of the emotional centre who had occasional melancholic spells (and maybe some melancholic affectations too)? That's a poser: one made the more difficult to answer by ingenious assertions and speculations that

circulate about possible court contexts for some of his seemingly most personal pieces. Thus if you are inclined to feel that the essence of Dowland is in songs of amorous angst—which means you'll especially favour and savour urgent, ardent complaints like *Now, oh now I needs must part* 20 and *Can she excuse my wrongs?* 7 (which in modern paraphrase means: 'Can she find any justification in herself for the wrongs she has done *me*?)—someone is sure to tell you that 'Now, oh now' was most likely a song put into the mouth of the departing Duc d'Alençon, the Virgin Queen's unsuccessful 'frog' suitor, while 'Can she excuse' expresses the Earl of Essex's frustration at Elizabeth's reluctance to commit herself to him. (Hence the other life of the former as the instrumental *Frog Galliard* and of the latter as *The Earl of Essex Galliard*.) And if your hunch is that the true Dowland is the wide-eyed admirer of the perfections of the ideal beloved, so that he is at his most characteristic in the intensity of *Time stands still* 11 (where her beauty is changeless) or the warmth and suavity of *Behold a wonder here* 8 (where her sanity is sublime), some well-meaning historian is bound to chip in with: 'No, no: they're both pieces of over-the-top flattery of Elizabeth in which your man is just obediently setting lines commissioned for some royal event by the Master of the Revels, or Essex, or whoever.'

Faced with such a labyrinth it is arguably better to give up the pursuit of Dowland's psyche and the degree of his personal involvement in the moods and situations he presents in his music, and to concentrate rather on what he has done as an artist. Arguably, too, it is best to experience the lyrics and their settings as they are printed in his three *Books of Songs*, his later collection *A Pilgrim's Solace* and the anthology gathered by his son Robert, *The Musical Banquet*, in none of which is there any mention of Elizabeth, Essex, Alençon and the rest (however involved these grandees may perhaps have been in the songs' origins). And it is at this point—looking on the songs as a portrait gallery of general types, attitudes, predicaments—that Melancholia comes back as a real presence. For among other things Dowland was a master of the Art of Melancholy, of making musically vivid some of the feelings aroused by the melancholic concerns of the later sixteenth and early seventeenth centuries: feelings expressed on occasion in his song-books by poets who signed their names, more often by writers who chose to remain anonymous, and perhaps once in a while by the composer himself as his own lyricist.

In Renaissance medicine, Melancholia was officially a disease, a preponderance of black bile in a body whose 'humours' were ill-tempered, out of balance. In the composer's lifetime the disease was much discussed, analysed, portrayed and—being quite a fashionable condition—paraded. It was to be seen at the playhouse as the affectation of 'the melancholy Jacques' in *As You Like It*, as a creative disorder in *Hamlet* and an aggressive one in John Marston's *The Malcontent.* Nicholas Breton explores it poetically in 1600 with his *Melancholic Humours in Verses of Divers Natures* and Robert Burton systematizes it at enormous and entertaining prose-length in 1621 with his *Anatomy of Melancholy*. Such texts give the impression of an age riven with anxieties, revulsions, dark imaginings: something Dowland mirrors in his near-operatic *Sorrow, stay, lend true repentant tears* 1. Melancholia seems to have affected thinking people particularly: malcontent politicians, obsessive scholars, brooding philosophers. Cures were suggested, though it seems with only limited success. There was one fairly certain solace, however: death-simulating sleep. Dowland's *Come, heavy Sleep* 19, with its magical hint of a key-shift at the start of each stanza's closing couplet, suggests the consoling movement to a different order of consciousness for these 'thought-worn' folk.

Beyond the politicians, scholars and philosophers, there were the lovers. True, it could be argued that much seeming

love-melancholy wasn't real Melancholia at all. For one thing, it was very simple to cure, provided the patient was willing. After a blockbusting review of lovers' morbid states in the *Anatomy*, Burton offers a chain of remedies, each one more fantastical than the last (bloodletting, a diet of cucumbers, dusting the genitals with camphor, etc.), but he climaxes with rather more homely advice: 'The last and best cure is to let them have their desire'—if not with the disdainful fair one herself (the aim of the ardent lover pressing his suit in *Shall I strive with words to move?* 16) then with some more amenable partner. For another thing, unhappy love of the kind Dowland presents in a pastoral vignette like *Burst forth, my tears* 17—a sad shepherd pining for his shepherdess and complaining to his flock that she only mocks him—is part of a courtly tradition that stretches back for centuries. Yet there are strands in Dowland's love-songs which suggest a deeper, more complex, more fully fledged and up-to-date Melancholia.

Several of Dowland's love-songs hint at the situation of an established relationship that has gone wrong because, for whatever reason—changefulness, absence, having second thoughts—the beloved has withdrawn her sympathy, her favours, her presence. *Come again, sweet love doth now invite* 2, where the lady's fiery-eyed, flint-hearted, new-found disdain seems impervious to the poet's true faith, is a case in point. So is *Go, crystal tears* 3, where the poet fears that physical distance has generated emotional distance. And something similar is suggested in the most famous song of all, *Flow, my tears, fall from your springs* 6, where the root cause of the lover's grief is that an abstract 'pity' has 'fled': a pity his tears cannot bring back. There is even a lyric, *I saw my lady weep* 5, which allows that the lady in the relationship is as upset as the poet by the way things have turned out. There for once the man is the deeply affected and affecting observer of someone else's suffering.

Another Jacobethan strand in these songs is the lover's doomed steadfastness in the face of all this negative feeling. No camphor or cucumbers for him. Renouncing the lady would be renouncing life itself. He is caught between two death-wishes: the desire for consummation in her arms ('to die with thee again in sweetest sympathy') and the desire to expire absolutely—or at least to embrace a living death in literal or metaphorical darkness. The idea figures in several of the lyrics, *Can she excuse my wrongs?* and *Now, oh now I needs must part* among them: complex poems both, and both given an oddball buoyancy by the Galliard measures they are married to. And their dicing with death links them with those songs of Dowland's, not wholly or even partly erotic, which embody a wider *Weltschmerz*, notably that extraordinary arioso *In darkness let me dwell* 10. In them the poet calls on a select audience of those sad souls, the 'ye' of *All ye whom Love or Fortune hath betrayed* 12, who will understand and sympathize with him as he sings swanlike before dying—or before drawing that black hat permanently down over his eyes. In this context it's neither here nor there (though it is factually true) that the brief text of *In darkness let me dwell* has a specific court connection: that it comes from an elaborate elegy for Charles, Earl of Devonshire, which had probably already been set by someone else before Dowland. In a Dowland sequence like this one, *In darkness let me dwell* stands free as a presentation of the nadir of all melancholy. And it stands *fair*; for what the poet says of his mistress's grief in the subtly dissonant *I saw my lady weep* has a wider relevance: 'Sorrow was there made fair, / And passion wise, tears a delightful thing'. Dowland himself put the same idea another way in the dedication to his book of consort dances, *Lachrimae*: 'Pleasant are the tears which music weeps.'

ROGER SAVAGE © 2014

1 Sorrow, stay, lend true repentant tears

Sorrow, stay, lend true repentant tears
To a woeful wretched wight.
Hence, Despair with thy tormenting fears:
O do not my poor heart affright.
Pity, help now or never,
Mark me not to endless pain.
Alas, I am condemned ever,
No hope, no help there doth remain,
But down, down, down, down I fall,
Down and arise I never shall.

2 Come again, sweet love doth now invite

Come again, sweet love doth now invite
Thy graces, that refrain
To do me due delight,
To see, to hear, to touch, to kiss, to die
With thee again in sweetest sympathy.

Come again, that I may cease to mourn
Through thy unkind disdain.
For now left and forlorn
I sit, I sigh, I weep, I faint, I die
In deadly pain and endless misery.

All the day the sun that lends me shine
By frowns do cause me pine,
And feeds me with delay;
Her smiles my springs that makes my joys to grow;
Her frowns the winters of my woe.

All the night my sleeps are full of dreams,
My eyes are full of streams;
My heart takes no delight
To see the fruits and joys that some do find,
And mark the storms are me assigned.

Out alas, my faith is ever true;
Yet will she never rue,
Nor yield me any grace.
Her eyes of fire, her heart of flint is made,
Whom tears nor truth may once invade.

Gentle Love, draw forth thy wounding dart,
Thou canst not pierce her heart;
For I, that to approve,
By sighs and tears more hot than are thy shafts
Did tempt, while she for triumph laughs.

3 Go, crystal tears

Go, crystal tears, like to the morning showers,
And sweetly weep into thy lady's breast,
And as the dews revive the drooping flowers,
So let your drops of pity be addressed,
To quicken up the thoughts of my desert,
Which sleeps too sound whilst I from her depart.

Haste, restless sighs, and let your burning breath
Dissolve the ice of her indurate heart,
Whose frozen rigour like forgetful Death,
Feels never any touch of my desert:
Yet sighs and tears to her I sacrifice,
Both from a spotless heart and patient eyes.

4 Mrs Winter's Jump

lute solo

5 I saw my lady weep

I saw my lady weep,
And Sorrow proud to be advanced so:
In those fair eyes where all perfections keep,
Her face was full of woe,
But such a woe (believe me) as wins more hearts
Than Mirth can do with her enticing parts.

Sorrow was there made fair,
And passion wise, tears a delightful thing,
Silence beyond all speech a wisdom rare,
She made her sighs to sing.
And all things with so sweet a sadness move,
As made my heart at once both grieve and love.

O fairer than aught else
The world can show, leave off in time to grieve.
Enough your joyful looks excels;
Tears kill the heart, believe.
O strive not to be excellent in woe,
Which only breeds your beauty's overthrow.

6 Flow, my tears, fall from your springs

Flow, my tears, fall from your springs!
Exiled for ever, let me mourn;
Where night's black bird her sad infamy sings,
There let me live forlorn.

Down vain lights, shine you no more!
No nights are dark enough for those
That in despair their lost fortunes deplore.
Light doth but shame disclose.

Never may my woes be relieved,
Since pity is fled;
And tears and sighs and groans my weary days
Of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment
My fortune is thrown;
And fear and grief and pain for my deserts
Are my hopes, since hope is gone.

Hark! you shadows that in darkness dwell,
Learn to contemn light.
Happy, happy they that in hell
Feel not the world's despite.

7 Can she excuse my wrongs?

Can she excuse my wrongs with Virtue's cloak?
Shall I call her good when she proves unkind?
Are those clear fires which vanish into smoke?
Must I praise the leaves where no fruit I find?
No, no; where shadows do for bodies stand,
Thou may'st be abus'd if thy sight be dim.

Cold love is like to words written on sand,
Or to bubbles which on the water swim.
Wilt thou be thus abused still,
Seeing that she will right thee never?
If thou canst not o'ercome her will,
Thy love will be thus fruitless ever.

Was I so base, that I might not aspire
Unto those high joys which she holds from me?
As they are high, so high is my desire,
If she this deny, what can granted be?
If she will yield to that which reason is,
It is reason's will that love should be just.
Dear, make me happy still by granting this,
Or cut off delays if that die I must.
Better a thousand times to die
Than for to live thus still tormented:
Dear, but remember it was I
Who for thy sake did die contented.

8 Behold a wonder here

Behold a wonder here:
Love hath receiv'd his sight,
Which many hundred years
Hath not beheld the light.

Such beams infused be
By Cynthia in his eyes,
As first have made him see
And then have made him wise.

Love now no more will weep
For them that laugh the while,
Nor wake for them that sleep,
Nor sigh for them that smile.

So pow'rful is the beauty
That Love doth now behold,
As love is turn'd to duty,
That's neither blind nor bold.

This beauty shows her might
To be of double kind,
In giving Love his sight
And striking Folly blind.

9 **Semper Dowland semper dolens**
lute solo

10 **In darkness let me dwell**
In darkness let me dwell, the ground shall sorrow be;
The roof despair to bar all cheerful light from me;
The walls of marble black that moistened still shall weep;
My music hellish jarring sounds to banish friendly sleep.
Thus wedded to my woes, and bedded to my tomb,
O let me living, living die, till death do come.

11 **Time stands still**
Time stands still with gazing on her face.
Stand still and gaze, for minutes, hours and years to her give place.
All other things shall change but she remains the same,
Till heavens changed have their course and Time hath lost his name.
Cupid doth hover up and down, blinded with her fair eyes,
And Fortune captive at her feet contemned and conquered lies.

When Fortune, Love, and Time attend on
Her with my fortunes, love and time I honour will alone.
If bloodless Envy say Duty hath no desert,
Duty replies that Envy knows herself his faithful heart.
My settled vows and spotless faith no fortune can remove,
Courage shall show my inward faith, and faith shall try my love.

12 **All ye whom Love or Fortune hath betrayed**
All ye whom Love or Fortune hath betrayed;
All ye that dream of bliss but live in grief;
All ye whose hopes are evermore delayed;
All ye whose sighs or sickness wants relief:
Lend ears and tears to me, most hapless man,
That sings my sorrows like the dying swan.

Care that consumes the heart with inward pain,
Pain that presents sad care in outward view,
Both tyrant-like enforce me to complain;
But still in vain: for none my plaints will rue.
Tears, sighs and ceaseless cries alone I spend:
My woe wants comfort, and my sorrow end.

13 **Say, Love, if ever thou didst find**
Say, Love, if ever thou didst find
A woman with a constant mind?
None but one.
And what should that rare mirror be?
Some goddess or some queen is she;
She, she, she and only she,
She only queen of love and beauty.

But could thy fiery poison'd dart
At no time touch her spotless heart,
Nor come near?
She is not subject to Love's bow;
Her eye commands, her heart saith no,
No, no, no, and only no;
One no another still doth follow.

How might I that fair wonder know,
That mocks desire with endless no?
See the moon
That ever in one change doth grow,
Yet still the same, and she is so;
So, so, so, and only so,
From heav'n her virtues she doth borrow.

To her then yield thy shafts and bow,
That can command affection so:
Love is free;
So are her thoughts that vanquish thee.
There is no queen of love but she,
She, she, she, and only she,
She only queen of love and beauty.

14 **Lachrimae**
lute solo

15 Come away, come sweet love

Come away, come sweet love,
The golden morning breaks;
All the earth, all the air
Of love and pleasure speaks.
Teach thine arms then to embrace,
And sweet rosy lips to kiss,
And mix our souls in mutual bliss.
Eyes were made for beauty's grace,
Viewing, rueing love's long pains,
Procured by beauty's rude disdain.

Come away, come sweet love,
The golden morning wastes,
While the sun from his sphere
His fiery arrows casts,
Making all the shadows fly,
Playing, staying in the grove
To entertain the stealth of love.
Thither, sweet love, let us hie,
Flying, dying in desire,
Winged with sweet hopes and heavenly fire.

Come away, come sweet love,
Do not in vain adorn
Beauty's grace, that should rise
Like to the naked morn.
Lilies on the river's side,
And fair Cyprian flowers new-blown,
Desire no beauties but their own;
Ornament is nurse of pride,
Pleasure, measure love's delight.
Haste then, sweet love, our wished flight.

16 Shall I strive with words to move?

Shall I strive with words to move,
When deeds receive not due regard?
Shall I speak, and neither please,
Nor be freely heard?

Grief alas though all in vain,
Her restless anguish must reveal:
She alone my wound shall know,
Though she will not heal.

All woes have end, though awhile delayed,
Our patience proving.
O that Time's strange effects
Could but make her loving.

Storms calm at last, and why may not she
Leave off her frowning?
O sweet love, help her hands
My affection crowning.

I wooed her, I loved her, and none but her admire.
O come dear joy, and answer my desire.

17 Burst forth, my tears

Burst forth, my tears, assist my forward grief,
And show what pain imperious Love provokes.
Kind tender lambs, lament Love's scant relief,
And pine, since pensive Care my freedom yokes.
O pine, to see me pine, my tender flocks.

Sad pining Care, that never may have peace,
At Beauty's gate in hope of pity knocks;
But Mercy sleeps while deep Disdain increase,
And Beauty Hope in her fair bosom yokes.
O grieve to hear my grief, my tender flocks.

Like to the winds my sighs have winged been;
Yet are my sighs and suits repaid with mocks:
I plead, yet she repineth at my teen.
O ruthless rigour harder than the rocks,
That both the shepherd kills, and his poor flocks.

18 Fortune my foe

lute solo

19 Come, heavy Sleep

Come, heavy Sleep, the image of true Death,
And close up these my weary weeping eyes,
Whose spring of tears doth stop my vital breath,
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries.
Come and possess my tired thought, worn soul,
That living dies, till thou on me be stole.

Come, shadow of my end, and shape of rest,
Allied to Death, child to his black-faced Night;
Come thou and charm these rebels in my breast,
Whose waking fancies do my mind affright.
O come, sweet Sleep, come or I die for ever;
Come ere my last sleep comes, or come never.

20 Now, oh now I needs must part

Now, oh now I needs must part,
Parting though I absent mourn.
Absence can no joy impart;
Joy once fled cannot return.
While I live I needs must love,
Love lives not when Hope is gone.
Now at last Despair doth prove,
Love divided loveth none.

Sad despair doth drive me hence;
This despair unkindness sends.
If that parting be offence,
It is she which then offends.

Dear, when I am from thee gone,
Gone are all my joys at once,
I lov'd thee and thee alone,
In whose joy I joyed once.
And although your sight I leave,
Sight wherein my joys do lie.
Till that death doth sense bereave,
Never shall affection die.

Sad despair doth drive me hence;
This despair unkindness sends.
If that parting be offence,
It is she which then offends.

The Frog Galliard: lute solo

Dear, if I do not return,
Love and I shall die together.
For my absence never mourn
Whom you might have joyed ever;
Part we must though now I die,
Die I do to part with you.
Him despair doth cause to lie
Who both liv'd and dieth true.

Sad despair doth drive me hence;
This despair unkindness sends.
If that parting be offence,
It is she which then offends.

Recorded at Potton Hall, Dunwich, Suffolk, on 6–8 April 2013
Recording Engineer DAVID HINITT
Recording Producer ADRIAN PEACOCK
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV

Front illustration: *A Young Student in his Study or, The Smoker* (*c*1630–33) by Pieter Codde (1599–1678)
Musée des Beaux-Arts, Lille / Giraudon / The Bridgeman Art Library, London

IESTYN *Davies*

© Marco Borggreve

Iestyn Davies was born in York. He is the recipient of the award for the 2010 Royal Philharmonic Society's Young Artist of the Year. He studied Archaeology and Anthropology at Cambridge University, where he was a choral scholar at St John's College, before pursuing his vocal studies at the Royal Academy of Music. Since his operatic debut for Zurich Opera he has sung at many of the major houses across the world, including the Royal Opera House, Covent Garden, the Metropolitan Opera New York, La Scala Milan, Chicago Lyric Opera, Houston Grand Opera, English National Opera, Welsh National Opera, Glyndebourne Festival Opera and Opéra National de Bordeaux.

Iestyn also enjoys a busy concert, recital and recording career. He is a regular performer at London's Wigmore Hall and held a residency there in the 2012–13 season. Other appearances include recitals at the Edinburgh International Festival, the Vienna Konzerthaus, Snape Proms, Brighton Festival, York Early Music Festival and his recital debut at Carnegie Hall, New York. In concert he regularly appears with major orchestras and Baroque ensembles, and he also collaborates with accompanists including Julius Drake, Roger Vignoles and Kevin Murphy.

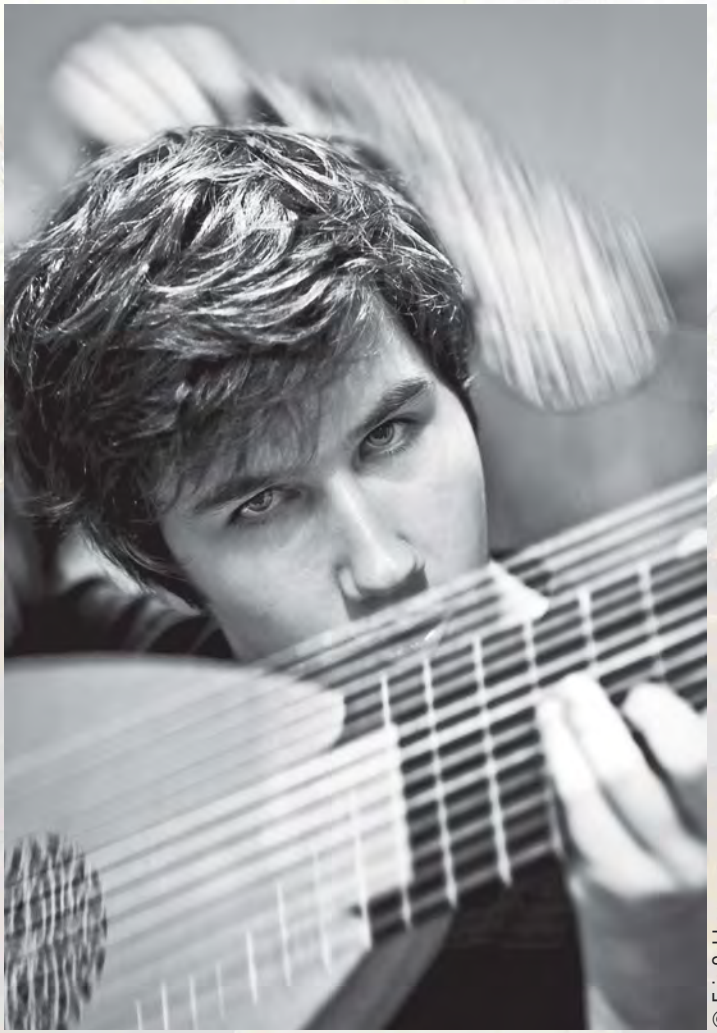
Iestyn has recorded Handel's *Messiah* (Polyphony) and J S Bach's *St John Passion* (Polyphony) and *Christmas Oratorio* (The Choir of Trinity College Cambridge), all with Stephen Layton; and cantatas by Porpora and a recital disc of arias written for Guadagni, both with Arcangelo and Jonathan Cohen.

THOMAS *Dunford*

Born in Paris in 1988, Thomas Dunford discovered the lute at the age of nine, thanks to his first teacher Claire Antonini. He completed his studies in 2006 at the Conservatoire Supérieur de Paris (CNR), when he obtained a unanimous First Prize with honours in the class of Charles-Édouard Fantin. Thomas continued his studies at the Schola Cantorum in Basel with Hopkinson Smith, and was awarded his Bachelor's degree in 2009.

From September 2003 through to January 2005, Thomas gave his first performances playing the role of the lutenist in Shakespeare's *Twelfth Night* on stage at the Comédie Française. Since then, Thomas has played recitals in New York's Carnegie Hall and London's Wigmore Hall, and made numerous solo or ensemble appearances in the most prestigious European festivals, including Ambronay, Arc La Bataille, Bozar, La Chaise-Dieu, Nantes, Saintes and Utrecht, and has also performed further afield in the United States, Israel, China, Japan and India.

Thomas has recorded extensively with leading ensembles including Cappella Mediterranea, Ensemble Clematis, La Serenissima, À Deux Violes Esgales, Capriccio Stravagante, Pygmalion and Arcangelo. He is attracted to a wide variety of music including jazz, and has collaborated in chamber music projects with conductors and soloists including Paul Agnew, Leonardo García Alarcón, Nicola Benedetti, Alain Buet, William Christie, Jonathan Cohen, Christophe Coin, Iestyn Davies, Bobby McFerrin, Monica Huggett, Alexis Kossenko, François Lazarevitch, Anne Sofie von Otter, Hugo Reyne, Skip Sempé and Jean Tubéry.



© Eric Sebbag

JOHN DOWLAND *L'Art de la Mélancolie*

LE COMPOSITEUR JOHN DOWLAND était un mélodiste divin qui maîtrisait le contrepoint de manière saisissante. Contemporain de William Shakespeare et John Donne, c'était un « Jacobéthain » et il fut également touché d'une manière ou d'une autre par l'humeur caractéristique de l'époque, la mélancolie. En fait, il est tentant de se l'imaginer comme un mélancolique typique du début du XVII^{e} siècle : bras croisés, chapeau noir baissé sur les yeux (comme sur les représentations habituelles de ce genre de personnage), un homme qui aimait se servir d'une devise jouant tristement sur les mots de son propre nom pour en faire le titre de l'une de ses plus longues et plus impressionnantes pavanes : *Semper Dowland semper dolens* [9] (« Toujours Dowland toujours triste ») ; un homme qui se baptisa de « Jean des larmes », *Jo:dolandi de Lachrimae*, dans le livre d'autographes d'un ami allemand ; un homme dont les papiers qui nous sont parvenus semblent indiquer qu'il était susceptible, pas très à l'aise avec le monde, sensible à la critique et enclin à se considérer comme incompris. En outre, comme Hamlet, ce prince du Danemark autoproclamé mélancolique (dont la tragédie fut éditée pour la première fois l'année où Dowland publia le troisième de ses Livres de chansons), il pouvait affirmer qu'il « manquait d'avancement », car il avait fait plusieurs tentatives pour obtenir un poste à la cour de la Reine Elisabeth, toujours sans succès, ce qui lui est peut-être resté en travers de la gorge. Les paroles d'une vieille chanson populaire ne correspondent que trop bien à certains aspects de sa vie : « Fortune my foe, why dost thou frown on me ? » (« Fortune mon ennemie, pourquoi me fais-tu mauvais visage ? »). Il n'est donc pas surprenant qu'il ait fait un arrangement de *Fortune my foe* [18] pour son propre instrument, le luth.

Pourtant ce serait manquer de discernement que de vouloir généraliser ces éléments pour en faire une sombre analyse de la carrière de Dowland dans son ensemble. La phrase *Jo:dolandi de Lachrimae* pourrait simplement être une allusion au fait qu'il a composé une pavane très célèbre intitulée *Lachrimae* [14] dont il fit ensuite une chanson tout aussi célèbre, *Flow, my tears, fall from your springs* [6] (« Coulez, mes larmes, jaillissez de votre source ») ; et une simple écoute de certaines des sept Pavanes pour consort qu'il était en train de développer à partir de *Lachrimae* aurait suffit à un plaisantin de l'époque pour dire que Maître Dowland était « semper dolens » (le jeu de mots fonctionne mieux si l'on se rappelle que son nom se prononçait probablement « Doe-land »). Mais ce « semper » ne résiste pas si l'on a une vision plus large de son activité professionnelle. Après tout, il fut un musicien de cour assez apprécié et célèbre. Le rejet apparent de la Reine Elisabeth ne l'empêcha pas d'évoluer dans un milieu aristocratique intelligent à Londres ou d'être reçu avec hospitalité par deux princes allemands raffinés, puis d'être employé par le roi du Danemark et finalement engagé par le successeur d'Elisabeth, Jacques. Et dans le cadre de ces différentes fonctions, il s'investit dans la composition et l'interprétation d'une musique instrumentale à la fois grave et joyeuse.

Dans le recueil de *consort dances* que publia Dowland en 1604, ces sept Pavanes sérieuses sont complétées par onze Gaillardes et Allemandes beaucoup plus optimistes ; et il en va de même de ses œuvres pour luth seul. Bien que celles-ci soient souvent sombres ou méditatives ou les deux, elles ont aussi des poussées d'énergie et des éclairs de couleur. *Mrs Winter's Jump* [4] en est un exemple typique. Les compositions vocales de Dowland touchent aussi à toutes les nuances, pas seulement les nuances sombres. Par exemple, ses livres de chansons comportent des pièces conçues à l'origine pour des rituels de cour et de théâtre qui, dans l'ensemble, sont doux ou placides ou carrément vifs (comme ce complément galant et spirituel à la Reine

Vierge, *Say, Love, if ever thou didst find* [13]). Et certaines de ses chansons d'amour isolées sont tout aussi euphoriques, notamment l'aubade passionnée *Come away, come sweet love* [15]. Ici pas de chapeau noir à l'horizon.

Mais, peut-on déduire de sa musique que Dowland était un vrai mélancolique capable de sourire de temps à autre ou un émotif connaissant des périodes occasionnelles de mélancolie (et peut-être aussi des affectations mélancoliques) ? C'est une question délicate et il est très difficile d'y répondre en s'appuyant sur des affirmations et spéculations ingénieuses qui circulent à propos de contextes de cour liés à certaines de ses œuvres apparemment très personnelles. Ainsi, si vous avez tendance à sentir que l'essence de Dowland réside dans des chansons d'angoisse existentielle amoureuse—ce qui signifie que vous préférez et savourez particulièrement des complaintes pressantes et passionnées comme *Now, oh now I needs must part* [20] et *Can she excuse my wrongs ?* [7] (ce qui en transcription moderne signifie : « Peut-elle trouver la moindre justification en elle-même pour le mal qu'elle m'a fait ? »)—on vous opposera à coup sûr que « Now, oh now » était très probablement une chanson qu'on prêtait au duc d'Alençon, le prétendant français de la Reine Vierge s'apprêtant à partir, alors que « Can she excuse » exprime la frustration du comte d'Essex face à la réticence d'Elisabeth à s'engager envers lui (d'où l'autre version de la première comme *Frog Galliard* instrumentale et de la seconde sous le titre de *The Earl of Essex Galliard*). Et si vous pensez que le vrai Dowland est l'admirateur aux yeux écarquillés des perfections de la bien-aimée idéale, si bien qu'il est surtout caractéristique dans l'intensité de *Time stands still* [11] (où sa beauté est inaltérable) ou dans la chaleur et la suavité de *Behold a wonder here* [8] (où son bon sens fait merveille), un historien bien intentionné mettra sûrement son grain de sel avec : « Non, non : ce sont deux pièces d'une flatterie outrancière à l'égard d'Elisabeth dans lesquelles votre homme se contente de mettre docilement en musique des vers commandés pour un événement royal par le maître des festivités, ou par Essex ou par n'importe qui d'autre. »

Face à un tel labyrinthe, mieux vaut sans doute renoncer à la recherche de la psyché de Dowland et de son degré d'implication personnelle dans les atmosphères et situations qu'il traduit dans sa musique, et se concentrer plutôt sur ce qu'il a fait comme artiste. En outre, mieux vaut sans doute faire l'expérience des paroles et de la musique telles qu'elles sont imprimées dans ses trois *Books of Songs*, son recueil ultérieur *A Pilgrim's Solace* et l'anthologie réunie par son fils Robert, *The Musical Banquet* ; aucun de ces ouvrages ne mentionne Elisabeth, Essex, Alençon ou qui que ce soit d'autre (quelle qu'ait été l'éventuelle relation de ces grands personnages avec les origines des chansons). Et c'est là—en considérant les chansons comme une galerie de portraits de genres, d'attitudes et de situations difficiles—que la Mélancolie revient comme une présence réelle. Car, entre autres choses, Dowland était un maître de l'Art de la Mélancolie, capable de rendre musicalement vivants certains sentiments nés des inquiétudes mélancoliques de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle : des sentiments traduits à l'occasion dans ses livres de chansons par des poètes qui signèrent de leur nom, plus souvent par des auteurs qui choisirent de rester anonymes et peut-être, de temps en temps, par le compositeur lui-même comme son propre parolier.

Dans la médecine de la Renaissance, la mélancolie était officiellement une maladie, une prépondérance de la bile noire dans un corps aux « humeurs » déplaisantes, déséquilibrées. Du vivant du compositeur, la maladie fit l'objet de nombreux débats, analyses et descriptions et, puisque c'était une maladie très à la mode, on en faisait étalage. Au théâtre, elle prenait la forme de l'affectation du « mélancolique Jacques » comme dans *As You Like It* (« Comme il vous plaira »), ou de troubles créateurs

comme dans *Hamlet* ou d'agressivité comme dans *The Malcontent* de John Marston. Nicholas Breton l'explore poétiquement en 1600 avec ses *Melancholic Humours in Verses of Divers Natures* et Robert Burton la systématise longuement en une prose prodigieuse et divertissante en 1621 dans son *Anatomy of Melancholy*. De tels textes donnent l'impression d'une époque déchirée par l'anxiété, le dégoût et des rêves sombres ; ce que Dowland reflète dans son *Sorrow, stay, lend true repentant tears* [1] presque lyrique. La mélancolie semble avoir particulièrement affecté les intellectuels : politiciens mécontents, érudits névrotiques, philosophes sombres. Des remèdes furent suggérés, mais avec un succès apparemment limité. Il y avait toutefois un réconfort assez certain : le sommeil simulant la mort. *Come, heavy Sleep* [19] de Dowland, avec son ébauche magique de changement de tonalité au début du dernier distique de chaque couplet, semble évoquer un mouvement consolateur vers un autre ordre de conscience pour ces gens aux « pensées usées ».

En dehors des politiciens, des érudits et des philosophes, il y avait les amoureux. On pourrait évidemment soutenir qu'une grande part de l'apparente mélancolie amoureuse n'avait rien à voir avec l'authentique mélancolie. D'abord, elle était très facile à guérir, pourvu que le patient le veuille. Après un inventaire à sensation des états morbides des amoureux dans son *Anatomy of Melancholy*, Burton propose une série de remèdes tous plus fantastiques les uns que les autres (saignée, régime de concombres, tamponnage des organes génitaux avec du camphre, etc.), mais il termine en beauté avec un conseil un peu plus simple : « Le dernier et meilleur remède consiste à les laisser accéder à leur désir »—sinon avec la belle dédaigneuse elle-même (l'objectif de l'amoureux ardent faisant sa demande en mariage dans *Shall I strive with words to move?* [16]), alors avec une partenaire plus soumise. Ensuite, l'amour contrarié du genre de celui que présente Dowland dans une saynète pastorale comme *Burst forth, my tears* [17]—un berger triste se languissant de sa bergère et se plaignant à son troupeau qu'elle ne fait que se moquer de lui—fait partie d'une tradition courtoise vieille de plusieurs siècles. Il y a pourtant dans les chansons d'amour de Dowland des aspects qui suggèrent une mélancolie plus profonde, plus complexe, à part entière, et plus actuelle.

Plusieurs chansons d'amour de Dowland font allusion à une relation régulière qui tourne mal car, pour une raison ou une autre—inconstance, absence, doutes—la bien-aimée a cessé de manifester sa sympathie, ses faveurs, sa présence. *Come again, sweet love doth now invite* [2], où le tout nouveau dédain de la dame aux yeux ardents et au cœur de pierre semble indifférent à la confiance sincère du poète, en est un exemple typique. De même que *Go, crystal tears* [3], où le poète craint que la distance physique ait engendré un éloignement affectif. Et on trouve à peu près la même suggestion dans la chanson la plus célèbre de toutes, *Flow, my tears, fall from your springs* [6], où la cause originelle du chagrin de l'amoureux tient à une « pitié » abstraite qui s'est « envolée » : une pitié que ses larmes ne peuvent faire revenir. Il y a même un poème lyrique, *I saw my lady weep* [5], qui concède que la femme soit aussi bouleversée que le poète par la manière dont les choses ont tourné. Là, pour une fois, l'homme est un observateur profondément touché et touchant de la souffrance de l'autre.

Dans ces chansons, on relève un autre aspect Jacobéthain : la ténacité vouée à l'échec de l'amoureux face à tous ces sentiments négatifs. Ni camphre ni concombres pour lui. Renoncer à la dame reviendrait à renoncer à la vie elle-même. Il est pris entre deux désirs de mort : l'un trouve son aboutissement entre ses bras (« to die with thee again in sweetest sympathy » ; « mourir de nouveau en très douce sympathie avec toi ») et l'autre consiste à rendre l'âme de

manière absolue—ou au moins d'étreindre une mort vivante dans une obscurité véritable ou métaphorique. L'idée figure dans plusieurs poèmes lyriques, notamment dans *Can she excuse my wrongs ?* et *Now, oh now I needs must part* : deux poèmes complexes dotés tous deux d'un entrain excentrique par les caractéristiques de la Gaillarde à laquelle ils sont mariés. Et le fait qu'ils jouent avec la mort les relie à certaines chansons de Dowland, pas necessairement érotiques, qui incarnent un *Weltschmerz* plus large, notamment l'extraordinaire arioso *In darkness let me dwell* [10]. Dans ces chansons, le poète s'adresse à un public privilégié de ces âme tristes, les « ye » (« vous ») d'*All ye whom Love or Fortune hath betrayed* [12] (« Vous tous que l'amour ou la fortune a trahi »), qui comprendront et lui témoigneront de la sympathie lorsqu'il chantera comme un cygne avant de mourir—ou avant de baisser définitivement ce chapeau noir sur ses yeux. Dans ce contexte, il n'est guère important (même si c'est vrai dans les faits) que le court texte d'*In darkness let me dwell* ait une relation spécifique avec la cour, qu'il provienne d'une élégie élaborée pour Charles, duc du Devonshire, qui avait sans doute déjà été mise en musique par quelqu'un d'autre avant Dowland. Dans la présente séquence de Dowland, *In darkness let me dwell* s'affirme clairement comme la présentation de la plus profonde mélancolie qui soit. Et cela semble « bon » ; car ce que dit le poète du chagrin de sa maîtresse dans *I saw my lady weep*, légèrement dissonant, est bien plus pertinent : « Sorrow was there made fair, / And passion wise, tears a delightful thing » (« Le chagrin était devenu bon / Et la passion sage, les larmes une chose merveilleuse »). Dowland lui-même plaça la même idée d'une manière différente dans la dédicace de son livre de *consort dances*, *Lachrimae* : « Pleasant are the tears which music weeps » (« Agréables sont les larmes que verse la musique »).

ROGER SAVAGE © 2014
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

JOHN DOWLAND *Die Kunst der Melancholie*

ALS KOMPONIST schrieb John Dowland hervorragende Melodien und schuf atemberaubende Kontrapunktik. Als Zeitgenosse von William Shakespeare und John Donne war er auch in gewisser Weise von dem charakteristischen Temperament des Zeitalters, der Melancholia, beeinflusst. Man ist sogar versucht, sich ihn als typischen Melancholiker der Jahrhundertwende zum 17. Jahrhundert vorzustellen: Arme vor der Brust verschränkt und einen schwarzen Hut tief ins Gesicht, über die Augen gezogen (wie es in den Standard-Abbildungen dargestellt wurde). Es war dies ein Mann, der nichts dagegen einzuwenden hatte, ein Motto zu verwenden, in dem sein eigener Name in einem reumütigen Wortspiel eine seiner längsten Pavanen bezeichnet: *Semper Dowland semper dolens* 9 (Der stets traurige Dowland); ein Mann, der sich in dem handschriftlichen Buch eines deutschen Freundes als „John der Tränen", *Jo:dolandi de Lachrimae*, stilisierte; ein Mann, dessen überlieferte Aufzeichnungen andeuten, dass er ein verletzlicher Mensch war, der sich in der Welt nicht besonders wohl fühlte, Kritik gegenüber empfindlich war und sich oft missverstanden fühlte. Zudem konnte er angeben, dass es ihm, ebenso wie dem dänischen und selbsterklärt melancholischen Prinz Hamlet (dessen Tragödie im selben Jahr erstmals gedruckt wurde, als Dowland sein drittes *Book of Songs* veröffentlichte), an Beförderung mangle—er hatte mehrere Anläufe unternommen, am Hofe Königin Elisabeths einen Posten zu erlangen, doch waren alle fehlgeschlagen. Es ist gut möglich, dass ihm dies zu schaffen machte. Der Text eines alten volkstümlichen Liedes passte nur allzu gut auf verschiedene Aspekte seines Lebens: „Fortune my foe, why dost thou frown on me?" („Schicksal, mein Feind, warum missbilligst Du mich?"). Es ist daher vielleicht nicht weiter überraschend, dass er *Fortune my foe* 18 für sein Instrument, die Laute, einrichtete.

Gleichwohl wäre es unklug, von diesen Umständen in düsteren Worten auf Dowlands Karriere im Allgemeinen zu schließen. Der Ausdruck *Jo:dolandi de Lachrimae* könnte einfach eine Anspielung darauf sein, dass er bereits eine äußerst berühmte Pavane mit dem Titel *Lachrimae* 14 komponiert hatte, die er dann in ein fast ebenso berühmtes Lied, *Flow, my tears, fall from your springs* 6 umarbeitete; und ein Witzbold der Zeit hätte nur einige der sieben Consort-Pavanen, die er aus *Lachrimae* entwickelte, flüchtig anhören müssen, um den Scherz zu formulieren, dass Meister Dowland „semper dolens" sei. (Und da sein Name wahrscheinlich „Do-land" ausgesprochen wurde, funktionierte das Wortspiel so ganz gut.) Wenn man jedoch sein professionelles Schaffen etwas genauer betrachtet, so ist das „semper" nicht wirklich haltbar. Immerhin war er ein recht erfolgreicher Hofmusiker und damit auch entsprechend berühmt. Die offensichtliche Zurückweisung Königin Elisabeths hinderte ihn nicht daran, sich in den gebildeten aristokratischen Kreisen Londons zu bewegen, von zwei kultivierten deutschen Fürsten gastfreundlich empfangen zu werden, dann eine Anstellung bei dem dänischen König und schließlich bei Elisabeths Nachfolger Jakob I. zu erhalten. Und in diesen Positionen musste er sowohl gravitätische als auch fröhliche Instrumentalmusik spielen und komponieren.

In der Ausgabe von Consort-Tänzen, die Dowland 1604 veröffentlichte, sind den sieben ernsten Pavanen elf deutlich optimistischer gehaltene Galliarden und Allemanden gegenübergestellt; im Falle seiner Werke für Laute solo sieht es ähnlich aus. Obwohl diese oft von düsterer oder meditativer Stimmung sind, finden sich hier durchaus auch energiegeladene und farbenreiche Momente. *Mrs Winter's Jump* 4 ist ein Beispiel dafür. Dowlands Vokalkompositionen nehmen ebenfalls alle möglichen Schattierungen an, nicht nur trübe. So finden sich

beispielsweise in seinen Liederbüchern Stücke, die ursprünglich für höfische Rituale und Theaterstücke gedacht waren und zumeist friedlich und heiter oder sogar ausgelassen sind. (Das galante und geistreiche Gegenstück zu der „Jungfräulichen Königin“, *Say, Love, if ever thou didst find* 13, ist ein solches Werk.) Und seine einzelstehenden Liebeslieder sind teilweise ebenso euphorisch gehalten, darunter etwa die kühne Aubade *Come away, come sweet love* 15. Hier ist weit und breit kein schwarzer Hut zu sehen.

Kann man also der Musik entnehmen, ob Dowland ein wirklicher Melancholiker war, dem gelegentlich ein Lächeln über das Gesicht huschte, oder ob er ausgewogener Verfassung war und ab und zu melancholische Phasen durchlebte (und möglicherweise einige melancholische Affektierungen vorgab)? Eine knifflige Frage, die sich aufgrund allerlei raffinierter Behauptungen und Spekulationen, die über mögliche höfische Zusammenhänge bezüglich einiger seiner offenbar persönlichsten Werke angestellt worden sind, umso schwieriger beantworten lässt. Wer also zu der Ansicht tendiert, dass die Quintessenz Dowlands in seinen Liedern über das Liebesleid liegt—und damit dringliche und leidenschaftliche Klagen wie *Now, oh now I needs must part* 20 oder *Can she excuse my wrongs?* 7 (welches in moderner Paraphrase bedeutet: „Kann sie vor sich selbst das Unrecht verantworten, das sie mir angetan hat?“) besonders schätzt—dem wird sicherlich gesagt, dass „Now, oh now“ höchstwahrscheinlich ein Lied war, das dem abreisenden Duc d’Alençon, der erfolglose französische Freier der „Jungfräulichen Königin“ (den sie „Frog“ nannte), in den Mund gelegt wurde, während „Can she excuse“ die Frustration des Grafen von Essex über das Widerstreben Elisabeths ausdrückt, sich an ihn zu binden. (Daher erklären sich die Titel der damit zusammenhängenden Instrumentalwerke *Frog Galliard*, bzw. *The Earl of Essex Galliard*.) Und wer annimmt, dass der wahre Dowland der naive Bewunderer der Vollkommenheit einer idealen Geliebten ist, so dass also die Intensität von *Time stands still* 11 (wo ihre Schönheit unveränderlich ist) oder die Wärme und Verbindlichkeit von *Behold a wonder here* 8 (wo ihr Verstand vollendet ist) am charakteristischsten für ihn sind, dem wird ein wohlmeinender Historiker sicherlich sagen: „Nein, nein, beides sind Stücke, mit denen Elisabeth übertrieben geschmeichelt wird, Dowland also nur gehorsam die Zeilen vertont, die von einem Zeremonienmeister, dem Grafen von Essex oder wem auch immer für eine Feier in Auftrag gegeben worden sind.“

Angesichts eines derartigen Labyrinths dürfte es wohl sinnvoller sein, die Beschäftigung mit Dowlands Psyche und dem Maß seiner persönlichen Verwicklung in die Stimmungen und Situationen, die er musikalisch darstellt, aufzugeben und sich stattdessen auf das zu konzentrieren, was er als Künstler schuf. Es ist wahrscheinlich auch besser, sich mit den Texten und entsprechenden Vertonungen auseinanderzusetzen, die in seinen drei *Books of Songs*, seiner späteren Ausgabe *A Pilgrim’s Solace* sowie in der von seinem Sohn Robert zusammengestellten Anthologie *The Musical Banquet* zusammengestellt sind, wo sich nirgends Anspielungen an Elisabeth, Essex, Alençon oder andere finden (so relevant diese Größen für die Ursprünge der Lieder auch gewesen sein mögen). Und an dieser Stelle—wenn man die Lieder als eine Porträt-Galerie von Typisierungen, Einstellungen und Schwierigkeiten betrachtet—kehrt die Melancholia als echte Präsenz zurück. Denn Dowland war unter anderem ein Meister der Kunst der Melancholie, ein Meister darin, die von den melancholischen Bedenken des späteren 16. Jahrhunderts und des frühen 17. Jahrhunderts erregten Gefühle musikalisch lebhaft darzustellen: Gefühle, die zuweilen in seinen Liederbüchern von Dichtern ausgedrückt wurden, die namentlich unterschrieben, öfter jedoch anonym blieben,

und manchmal möglicherweise auch vom Komponisten selbst niedergeschrieben wurden.

In der Medizin der Renaissance wurde die Melancholia offiziell als Krankheit betrachtet—ein Übermaß an schwarzer Galle in einem Körper, dessen *Humores* aus dem Gleichgewicht gekommen waren. Zu den Lebzeiten des Komponisten wurde die Krankheit viel diskutiert, analysiert, nachgezeichnet und—da es sich um einen recht modischen Zustand handelte—vorgeführt. Sie konnte im Theater als Affektiertheit des „melancholischen Jacques" in *As You Like It*, als kreatives Leiden in *Hamlet* und als aggressive Erkrankung in John Marstons Stück *The Malcontent* erlebt werden. Nicholas Breton setzte sich im Jahre 1600 in seinen *Melancholic Humours in Verses of Divers Natures* poetisch damit auseinander und Robert Burton systematisierte sie in seinem riesigen und unterhaltenden Prosa-Werk von 1621, *Anatomy of Melancholy*. Solche Texte vermitteln den Eindruck eines Zeitalters, das von Ängsten, Gefühlen der Abscheu und dunklen Vorstellungen geprägt war: Dowland reflektiert dies in seinem fast opernhaften Werk *Sorrow, stay, lend true repentant tears* [1]. Insbesondere denkende Menschen scheinen besonders von der Melancholia betroffen gewesen zu sein: unzufriedene Politiker, obsessive Gelehrte, grübelnde Philosophen. Heilungen wurden vorgeschlagen, waren jedoch offenbar nur bedingt erfolgreich. Einen recht sicheren Trost gab es jedoch—den Tod simulierenden Schlaf. Mit einer zauberhaften Andeutung eines Tonartenwechsels jeweils zu Beginn des letzten Verspaars jeder Strophe, spielt Dowlands *Come, heavy Sleep* [19] auf die tröstliche Bewegung zu einer anderen Bewusstseinsordnung für diese von ihren Gedanken erschöpften Menschen an.

Neben Politikern, Gelehrten und Philosophen waren da auch noch die Liebenden. Es ist wohl wahr, man könnte argumentieren, dass die Liebesmelancholie meist keine echte Melancholia war. Zum einen ließ sie sich auf recht einfache Art und Weise heilen, vorausgesetzt der Patient war bereitwillig. Nach einer erfolgreichen Überprüfung krankhafter Symptome bei den Liebenden schlägt Burton in seiner *Anatomy* eine Reihe von Heilmethoden vor, die zunehmend fantastisch anmuten (Aderlass, eine Gurken-Diät, Bestäubung der Genitalien mit Kampfer etc.), was jedoch in dem recht schlichten Rat gipfelt: „Die letzte und beste Kur ist es, ihnen ihr Verlangen zu gewähren"—und wenn nicht mit der abweisenden Schönen selbst (das Ziel des leidenschaftlichen Verehrers, der sie in *Shall I strive with words to move?* [16] umwirbt), dann eben mit einer anderen, willigeren Gefährtin. Zum anderen ist die unglückliche Liebe, die Dowland in einer bukolischen Vignette wie *Burst forth, my tears* [17]—ein trauriger Schäfer sehnt sich nach seiner Schäferin und beschwert sich gegenüber seiner Herde, dass sie ihn nur verspottet—darstellt, Teil einer jahrhundertealten höfischen Tradition. Jedoch gibt es Stränge in Dowlands Liebesliedern, die eine tiefergehende, ausgereiftere und aktuelle Melancholia durchscheinen lassen.

Mehrere Liebeslieder Dowlands deuten die Situation einer bestehenden Beziehung an, die aus welchen Gründen auch immer—Wechselhaftigkeit, Abwesenheit, Zweifel—in die Brüche gegangen ist und wo die Geliebte ihre Sympathie, ihre Gunst und ihre Anwesenheit entzogen hat. *Come again, sweet love doth now invite* [2], wo die feurige, hartherzige und sich neuerlich eingestellte Verachtung der Dame dem wahren Vertrauen des Dichters gegenüber gleichgültig erscheint, ist ein treffendes Beispiel dafür. Ebenso verhält es sich mit *Go, crystal tears* [3], wo der Dichter befürchtet, dass die physische Distanz eine emotionale Distanz erzeugt haben könnte. Auf einen ähnlichen Umstand wird im berühmtesten Lied überhaupt, *Flow, my tears, fall from your springs* [6], angespielt, wo die Hauptursache des Liebesleids darin liegt, dass ein abstraktes Mitleid entflohen ist: ein Mitleid, das seine Tränen

nicht zurückbringen können. Es gibt sogar einen Text, *I saw my lady weep* 5, in dem zuerkannt wird, dass die Dame in der Beziehung ebenso bekümmert darüber ist, wie sich die Situation entwickelt hat. So ist hier ein Mann, der ausnahmsweise der zutiefst betroffene und rührende Beobachter des Leidens eines anderen Menschen ist.

Ein weiterer zeitgenössischer Aspekt dieser Lieder ist die dem Untergang geweihte Standhaftigkeit des Liebenden angesichts aller dieser negativen Gefühle. Hier helfen keine Gurken und auch kein Kampfer. Auf die Dame zu verzichten würde heißen, aufs Leben selbst zu verzichten. Er befindet sich zwischen zweierlei Todessehnsüchten—der Wunsch, in ihren Armen zur Erfüllung zu kommen („to die with thee again in sweetest sympathy"—„zu sterben mit Dir wieder in süßester Zuneigung"), und das Verlangen, völlig zu erlöschen, oder zumindest einen lebenden Tod in buchstäblicher oder metaphorischer Dunkelheit hinzunehmen. Diese Idee findet sich in mehreren Texten, darunter *Can she excuse my wrongs?* und *Now, oh now I needs must part*—beide sind komplexe Gedichte und beide haben aufgrund des Galliardenrhythmus, mit dem sie gepaart sind, einen etwas seltsam anmutenden Schwung. Und ihr Spiel mit dem Tod verbindet sie mit jenen Liedern Dowlands, die keine oder weniger ausgeprägte erotische Komponenten haben, sondern eine weitergefasste Wehmut ausdrücken, so etwa, und insbesondere, das außergewöhnliche Arioso *In darkness let me dwell* 10. Hier richtet sich der Dichter an ein ausgewähltes Publikum jener trauriger Seelen, das „ye" in *All ye whom Love or Fortune hath betrayed* 12 (Ihr alle, die ihr von der Liebe oder dem Schicksal betrogen wurdet), die ihn verstehen und Mitleid mit ihm empfinden, wenn er schwanengleich singt, bevor er stirbt—oder bevor er jenen schwarzen Hut für immer über seine Augen zieht. In diesem Kontext ist es irrelevant (wenn auch sachlich korrekt), dass der kurze Text von *In darkness let me dwell* einen spezifischen höfischen Hintergrund hat—er stammt aus einer aufwändigen Elegie für den Grafen von Devonshire, die wahrscheinlich bereits von jemandem vor Dowland vertont worden war. In einer Dowland-Zusammenstellung so wie dieser steht *In darkness let me dwell* einzeln als Tiefstpunkt aller Melancholie da. Und was der Dichter über die Trauer seiner Gefährtin in dem subtil-dissonanten *I saw my lady weep* sagt, hat weitreichendere Relevanz: „Sorrow was there made fair, / And passion wise, tears a delightful thing" („Da wurde der Kummer schön, die Leidenschaft weise und die Tränen ein erfreulich' Ding"). Dowland selbst formulierte dasselbe Konzept in etwas abgeänderter Form in der Widmung seines Bandes der Consort-Tänze, *Lachrimae*: „Pleasant are the tears which music weeps" („Angenehm sind die Tränen, die die Musik weint").

ROGER SAVAGE © 2014
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE